التناص في صورة الكاريكاتير
دراسة أسلوبية (جمالية)

د. عمر عتيق*

* أستاذ مشارك في علم البلاغة/ كلية التربية/ فرع جنين/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين.

ملخص:

يهدف البحث الى دراسة مظاهر التناص في صورة الكاريكاتير، وهو التناص التراثي الذي يشتمل على المعتقدات التراثية. والتناص الديني الذي يستعين بالقصص القرآنية ويوظفها في سياقات سياسية مختلفة تنسجم مع مضامين تلك القصص. والتناص التاريخي الذي يستحضر شخصيات وأحداثا في حقب زمنية مختلفة، ويربطها بما يحدث في الزمن الحاضر.

Abstract:

This research tackles the aspects of intertextuality in caricature images. It also observes a collection of intertextuality forms; these are the traditional intertextuality which includes traditional beliefs that are abbreviated in the caricature image, the religious one which seeks help from Quran stories and employs that in political contexts that are in harmony in terms of their connotations and abilities of excitement , the historical one which invites characters and events from different periods connecting them with modern ones, and the symbolic one which includes a number of symbols.

مقدمة:

ينبغي أن نحدد مفهوم النص الذي تسير الدراسة على هديه، إذ تتجاوز الدراسة المفهوم التقليدي أو المألوف الذي يقيد النص بتشكيل لغوي منطوق أو مكتوب، فالنص ليس جسداً من الكتابة، أو نسيجاً لغوياً محكوماً بمواصفات تركيبية، بل هو كل عمل فني سواء كان لغة أم شكلاً إبداعياً آخر؛ ذلك أن الإبداع ليس قاصراً على اللغة، والتلقي كذلك ليس محصوراً بالقراءة أو التلقي، فالمهارات والكفاءات الإبداعية تتجاوز أسوار اللغة ومهارات التلقي ينبغي أن ترقى إلى تجليات الإبداع الفني، فالموسيقى – مثلا – إبداع فني مؤثر يتجاوز جسد اللغة ومهارة القراءة والتحليل اللغوي، والرسم كذلك فن تواصلي يتخطى حدود مهارات التواصل اللغوي، فكل فن يقتضي مهارة تلقي تناسبه وتتفاعل معه.

واستئناساً بما تقدم فإن صورة الكاريكاتير هي نص يحمل رسالة من الفنان المرسل إلى المتلقي المرسل إليه، وهي نص له مكوناته وعناصره، نحو الألوان والأشكال والرموز والأبعاد والإشارات، وتحل هذه العناصر أو المكونات محل الحروف والمفردات والتراكيب. و ((يستخدم مصطلح النص بمعنى سيميائي محدد يجعله ينطبق بالضرورة على رسالة تثبت باللغة الطبيعية، ولكن يجب أن يكون رسالة تحمل معنى متكاملاً Integral Meaning، وتكون هذه الرسالة رسمًا أو عملاً فنيًا أو مؤلفًا موسيقيًا أو بناية، فالمبنى نص في الدراسات السيميوطيقية التي تتناول العمارة سواء أكانت تدرس مباني دينية أم مدنية)). (١)

وإذا كان النص اللغوي يتكون من بنية سطحية وبنية عميقة، فإن الصورة كذلك تتكون من بناء سطحي مشاهد (معلن) ، ويتضمن في الغالب دلالات مألوفة سطحية، ومن بناء عميق غير مشاهد (مضمر) يحتاج إلى سبر أغوار الدلالة أو الرسالة التي تنطوي عليها الصورة. وبهذا تكون مقولة المعنى ومعنى المعنى في الخطاب اللغوي تناظر ما يمكن أن نسميه المعنى المشاهد، والمعنى المضمر في صورة الكاريكاتير، وبناء عليه فإن مفهوم النص في الدراسة يتقاطع مع مفهوم النص عند (إيزابيرغر) الذي يرى أن النص ((ما يشير إلى عمل فني مثل: الروايات، والمسرحيات، والأفلام وبرامج التلفزيون، والقصص القصيرة، والإعلانات، والكرتون.. الخ)) . (٢)

والنص الإبداعي عامة لا يخلو من جينات دلالية تسهم في تشكيل بنية النص ناجمة عن مؤثرات شعورية أو لاشعورية في الوعي المعرفي، وتفضي هذه الحقيقة إلى مقولة (اللاشعور الجمعي) التي يرتد الخطاب الثقافي إلى منابعها، إذ إن ((ظاهرة تداخل

النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل)) (٣)

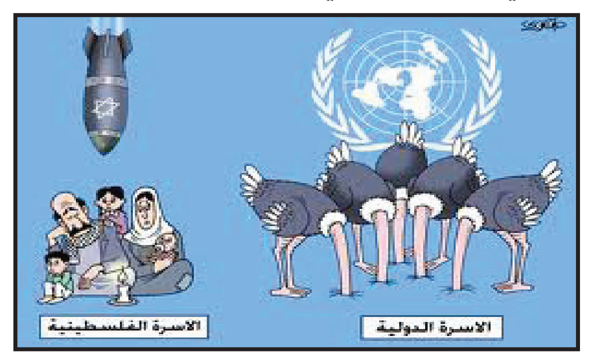
وقد تشكل كلمة واحدة مفتاحاً لغوياً قادراً على ربط النص بنص آخر، وتكون الكلمة الواحدة بؤرة دلالية تحمل شحنة دلالية قادرة على إيقاظ ذهن المتلقي للتفاعل مع نص آخر، وتعتمد قدرة الربط على مدى ثقافة المتلقي على رصد العلائق الدلالية بين النص الحاضر والنص الأصلي، وهو ربط يكشف عن التفاوت في قدرات التلقي. وقد يكون المفتاح أو البؤرة الدلالية غير لغوية، نحو الأيقونات والرموز والأرقام والأشكال والصور، فالمهم أن تكون البؤرة الدلالية ذات قدرة إيحائية، توقظ ذهن المتلقي، وتنشط خلايا الذاكرة الثقافية.

وتسابقت أقلام النقاد في تعريف التناص، ولا تميل الدراسة إلى عرضها لكثرتها وتناظرها في المفهوم عامة، ولعل الاختلاف الجوهري بينها يكمن في مفهوم النص ذاته، فمن انطلق من البناء اللغوي للنص ذهب إلى أن: ((التناص اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين)) (٤). ومن تخطى حدود البناء اللغوي ذهب على أن التناص ((كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى)) (٥). وهو التعريف الذي تتبناه الدراسة.

وترصد الدراسة حزمة من أشكال التناص في صورة الكاريكاتير، إذ تعالج التناص التراثي، نحو المعتقدات الشعبية والأمثال التي تختزلها صورة الكاريكاتير. والتناص الرمزي الذي يشمل عدداً من الأيقونات الرمزية. والتناص الديني الذي يمتص السياق القصصي في القرآن الكريم ويوظفه في سياقات سياسية تتناغم في دلالتها وقدرتها على التأثير والإثارة. والتناص التاريخي الذي يستدعي شخصيات وأحداثاً من أزمنة مختلفة، ويربطها بشخصيات وأحداث معاصرة مؤثرة في الخطاب الثقافي.

التناص التراثي:

يوظف فن الكاريكاتير المعتقدات الشعبية الراسخة في الذاكرة الثقافية متخذاً من مقولة أن النعام يدفن رأسه في الرمال كيلا يرى الخطر الذي يحيط به، ليعقد موازنة بين صمت الرأي العام،



وما يتعرض له الشعب الفلسطيني من قتل وتنكيل وحصار. فاللوحة تنقسم إلى قسمين؛ الأول: الأسرة الدولية التي تمثلها خمس نعامات ترمز إلى الأعضاء الدائمين في مجلس الأمن الدولي، وتبدو النعامات وهي تدفن رأسها في الرمال تجسيداً للاعتقاد الشعبي الذي يظن أن النعامة تفعل ذلك هرباً من رؤية الخطر، فمجلس الأمن الذي تمثله النعامات يغض النظر عما يحدث من ويلات للشعب الفلسطيني. والثاني: الأسرة الفلسطينية التي تنهمر عليها القنابل الإسرائيلية. وظهور شعار الأمم المتحدة واللون الأزرق يدلان على مسؤولية المجتمع الدولي في حماية المدنيين الفلسطينيين من قصف القنابل الإسرائيلية.



ويعد المثل مفصلاً رئيساً في الخطاب الثقافي، ويوظف فنانو الكاريكاتير المثل السائر (الشمس لا تُغطى بغربال) في غير سياق دلالي، وهو في التصوير البلاغي استعارة تمثيلية للتعبير عن مواقف مختلفة، فظهور صورة الغربال وأشعة الشمس في اللوحة الآتية هو تناص بصري يحيل إلى نص لغوي، وهو المثل المذكور آنفا، وإلى نص دلالي إعلامي سياسي، إذ تتحول قناة (الجزيرة) الفضائية إلى أشعة شمس، ويمسك المسؤول السياسي المستهدف من إعلام الجزيرة غربالا لمنع وصول الخطاب الإعلامي إلى الجمهور. فالتناص في اللوحة ذو مستويين؛ مستوى لغوي غائب مستحضر من الذاكرة الثقافية، ومستوى بصري يختزل صراعاً إعلامياً سياسياً بين التأثير الإعلامي لقناة الجزيرة وسياسة الدولة المستهدفة من الخطاب الإعلامي. كما يكشف التناص في اللوحة عن محاولات حجب بث قناة الجزيرة في غير مكان.



ويصور تناص المثل أو صورة الشمس والغربال سياسة الاحتلال في تهويد فلسطين، فتظهر الشمس مشرقة بعروبة فلسطين، والغربال يحمل عبارة (يهودية إسرائيل) ، والجاني يمثل الاحتلال، ويكشف الزي الذي يرتديه عن الأبعاد الاستيطانية والعنصرية؛ فالقبعة أو اللباس (الزي)

تخص المستوطنين، وفي هذا تناص يكشف عن السياسة الاستيطانية، والنجمة السداسية تمثل البعد الصهيوني، والصليب المعقوف (رمز النازية) الظاهر على الذراع يجسد التمييز العنصري بين العرب واليهود في فلسطين.

ويبدو المستوطن في اللوحة قد أشاح بوجهه عن الشمس؛ لأن شمس عروبة فلسطين ساطعة قوية، لا يستطيع النظر إليها أو الصمود في مواجهتها، فإشراقة عروبة فلسطين أقوى من الغربال ومن محاولات التهويد، ووهج العروبة لا تطفئه سياسة التهويد والطمس والتمييز العنصري.



ويعمد فنان الكاريكاتير إلى تحوير المثل العربي ليتلاءم مع السياق الدلالي المقصود دون أن يؤدي التحوير إلى غياب التناص الدلالي بين سياق المثل العربي وسياق الحدث أو الموقف، كما هي الحال في عبارة (تجوع الحرة ولا تأكل بثوابتها) التي تظهر في اللوحة الآتية، إذا تحيلنا إلى المثل العربي (تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها) الذي يضرب في سياق التضحية والحفاظ على الشرف. وإذا كان أصل المثل يحيلنا إلى قصة (الزباء) التي أرغمها أبوها (الحارث بن سليل الأسدي) على الزواج من (علقمة بن خصفة الطائي) ، وقد افترقا بعد فترة من زواجهما بسبب غياب التكافؤ بينهما، فضحت (الزباء) برفاهية الحياة مقابل حريتها واعتزازها بنفسها. و (الزباء) في قصة المثل تتحول إلى (غزة) في خطاب الكاريكاتير، وكما ضحت (الزباء) تضحي غزة، وتتحمل الجوع والحصار مقابل التمسك بالثوابت الوطنية. إن المفردات أو التراكيب اللغوية التي تحويها الصورة الكاريكاتيرية ذات كثافة دلالية وقدرة امتصاصية لمواقف وأحداث سابقة، لذا ينبغي على المتلقي أن يستنهض ذاكرته المعرفية كي يحقق التناص وظيفته وهي ((إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه))[٦] .

التناص الرمزي:

١ـ الحذاء:

لا أظن أن الصحفي العراقي منتظر الزيدي الذي قذف الرئيس الأمريكي جورج بوش بحذائه كان يتوقع أن حذاءه سيدخل التاريخ، وأن الحذاء سيكون أيقونة فنية يشكل منها



فنانو الكاريكاتير لوحات فنية يعبرون بها عن واقع سياسي متعدد الأبعاد، ويجسدون فيها أطيافا وجدانية، ويربطون بين الحدث ذاته، وأحداث أخرى ذات صلة كما يبدو في اللوحة الآتية التي تربط بين ضرب الرئيس الأمريكي بالحذاء، والهجوم بالطائرات على مواقع أمريكية في الحادي عشر من أيلول (سبتمبر) ، ذلك الحدث الذي أصبح وشما في ذاكرة التاريخ، وأحدث تغيرات سياسية في غير مكان في العالم. وتعد عبارة (أحداث الرابع عشر من ديسمبر) في أعلى اللوحة – وهي تاريخ ضرب الرئيس الأمريكي بحذاء العراقي منتظر الزيدي– تناصاً لغوياً مباشراً يحيلنا إلى أحداث الحادي عشر من سبتمبر، ولم يكتف الفنان بالتناص اللغوي بين الحدثين، فحول الحذاء إلى طائرتين مقاتلتين، وأسهب الفنان في أسلوب السخرية السياسية، فكتب على الحذاء الأول (القندرة الذرية) ، وهي عبارة مكثفة تحمل تناصاً سياسياً إعلامياً إذ تحيل ذهن المتلقي إلى المزاعم الغربية التي بررت العدوان بامتلاك العراق أسلحة الدمار الشامل، فالعبارة تحوي تناصاً مؤسساً على سخرية لاذعة من وسائل الإعلام الغربية التي روجت لغزو العراق. وكتب على الحذاء الثاني عبارة (أم القنادر) في إشارة إلى مصطلح (أم المعارك) الذي شكَّل خطاباً سياسياً وعسكرياً في عهد الرئيس العراقي صدام حسين.



ويربط الفنان بين حذاء منتظر الزيدي وحذاء الإسكافي (حُنيْن) في قصة المثل العربي (رجع بخفي حُنيْن) الذي يعد استعارة تمثيلية لحال من يعود من مهمته خائباً فاشلاً خاسراً، وقد أحدث الفنان تغييرا في لغة المثل فتحول (حُنيْن) إلى (منتظر) بهدف الربط بين دلالتين؛ الأولى دلالة مستدعاة من الذاكرة الثقافية التي تحفظ قصة المثل، والثانية دلالة سياسية تجسد فشل بوش في الحرب على العراق وعودته بخفي (منتظر) .



وقد سجل الحدث في حينه عاصفة إعلامية وتفاعلاً وجدانياً في الأوساط العربية والإسلامية خاصة، وعده بعضهم انتصاراً نفسيا يعوض الانتصار العسكري في ميدان الحرب، فجسد فنان الكاريكاتير هذا التفاعل والتعاطف مع الحدث باللوحة الآتية التي تُظهر شخصا يعلق حذاء (منتظر) على الجدار تمجيداً للحدث واعتزازا بالصحفي العراقي (منتظر) ، وشماتة بالسياسة الأمريكية.



وجسد فنانو الكاريكاتير الخوف من تكرار ما قام به منتظر، فصوروا الهاجس الأمني بوضع حذاء الصحفي بقفص لمنع الصحفي من قذف المسؤول السياسي بالحذاء. وظهر قفل القفص بألوان العلم الأمريكي للدلالة على الإجراءات الأمنية الأمريكية المشددة بحق الصحفيين، وعلى غياب الثقة بالصحفيين في المحافل السياسية والمؤتمرات الصحفية. ولا يخفى أن وضع الحذاء في قفص مغلق بقفل أمريكي ليس إجراء حقيقيا، بل هو رمز دال على الهاجس الأمني بعد حادثة حذاء الصحفي العراقي.



ويجمع الفنان بين التناص الرمزي الدال على الحدث الأصلي، وتناص سياسي يرتبط عضويا بالحدث الرئيس، إذ تجسد اللوحة الآتية فشل الحملة العسكرية على العراق سياسيا وعسكريا، فيبدو الرئيس الأمريكي (بوش) حاملا حذاء (منتظر) وهو يغادر العراق ويدخل بوابة التاريخ، وهو مشهد

يدل على سياق سياسي مفعم بالهزيمة والانكسار. كما تشكل خلفية اللوحة تناصا عسكريا؛ إذ تظهر آليات الاحتلال الأمريكي محترقة يتصاعد منها دخان الهزيمة. فالحذاء الرمز في هذه اللوحة يمثل المشهد الأخير للحرب على العراق.

٢ـ المواقع الإلكترونية للتواصل الاجتماعي (التناص التقني) :



لا يخفى الدور الخلّاق والريادي الذي نهضت به مواقع التواصل الاجتماعي على الشبكة العنكبوتية وبخاصة موقع (الفيس بوك) الذي تكفل بالتنظيم والتخطيط والتحريض في سياق فعاليات الثورات العربية في غير مكان. وقد وظف فنانو الكاريكاتير أسماء مواقع التواصل ورموزها التي أضحت في لوحة الكاريكاتير أيقونات تناص تجسد دلالة تقنية وسياسية واجتماعية، كما هي الحال في اللوحة الآتية التي تُظهر العلاقة العضوية بين مواقع التواصل والثورات العربية. وأضحت أسماء مواقع التواصل شعارات تُرفع في مسيرات شعبية للتعبير عن دورها الريادي. وتعد هذه اللوحة تناصا تقنياً عاماً؛ لأنها جمعت أسماء مواقع التواصل أو رموزها كلها، في حين اختص بعض اللوحات بموقع (الفيس بوك) للدلالة على تميز دوره، وانتشاره جغرافيا، واعتماده من قبل منسقي فعاليات الثورات.



وتحول رمز مواقع التواصل من الدلالة على التخطيط والتنظيم والتحريض إلى الدلالة على الثوار أنفسهم، وعلى الثورة ذاتها، كما يتجلى في اللوحة الآتية التي تختزل أحداث (ميدان التحرير) في اليوم الذي عُرف بموقعة الجمل حينما استعان معارضو الثورة (البلطجية) بالخيول والجمال لفض حشود الثوار في ميدان التحرير.

وقد ألهم هذا الحدث اللافت والغريب فنانَ الكاريكاتير أن يجسد رمز الفيس بوك حصانا يمتطيه ثائر في مواجهة معارض للثورة يمتطي جملاً، وعليه فإن التناص في



اللوحة يختزل خطابين متناقضين؛ الأول: خطاب ثقافي تقني مستنير يتمثل برمز الفيس بوك، ويكشف عن الوعي الوطني، وهو خطاب يخص الثوار. وخطاب بُدائي سوقي، يتمثل برمز الجمل، ويكشف مخططات فلول النظام السابق ومصالحهم في إجهاض الثورة.



وعمدت الأجهزة الأمنية والدوائر الرسمية إلى حجب مواقع التواصل الاجتماعي وبخاصة موقع (الفيس بوك) بهدف قطع التواصل بين لجان الثورة والجماهير، وإحداث شلل في قدرات التخطيط والتنظيم والتعبئة والتحريض للكوادر الثورية وامتدادها الجماهيري. فخطورة مواقع التواصل لا تقل شأنا عن خطورة الثوار أنفسهم، وقد وظف فنان الكاريكاتير هذا الأمر، فجسد الدور الهجومي لمواقع الاتصال، وصوّر أجهزة الدولة برجل أمن يحمل ترسا لمواجهة هجوم مواقع التواصل. فاللوحة تشكل صراعاً بين تقنية الثورة وقمع النظام، أو بين الصوت الإعلامي الديمقراطي، ودكتاتورية الأنظمة. وقد تضافرت تقنية الثورة والامتداد الجماهيري في كسر شوكة النظام، أو كسر ظهر النظام كما تعبر اللوحة التي تظهِر نهاية النظام المصري والدور الريادي للفيس بوك.



٣ـ الأيقونات الدينية:

من أبرز أيقونات التناص الديني الهلال والصليب، وهما رمزان موغلان في القدم، ولهما حضور فكري في الخطاب الثقافي والوجداني، وسجل هذان الرمزان مواقف تاريخية حافلة، وأصبحا وشما في الذاكرة الوطنية، وبخاصة في التاريخ المصري الحديث ولا سيما في أحداث ثورة (عرابي) . وتحرص ثقافة الاستعمار ومن ينتمون إليه من الطابور الخامس على استغلال

الخلافات الطائفية بهدف تمزيق النسيج الوطني، وتقويض دعائم الوحدة الوطنية، وهو ما حدث أثناء ثورة (يوليو) ، وفي أعقاب سقوط النظام إذ شهدت بعض الأماكن إحراق بعض الكنائس في مصر. وما دامت ريشة الفنان راصدا للواقع وتفاعلاته، وما دام الفنان صاحب رسالة ومنتميا لثقافته الوطنية فقد وظف التناص الديني للهلال والصليب ليكون دعوة للوحدة الوطنية التي جسدتها اللوحة جسما قويا يقبض بكلتا يديه بالهلال والصليب، واتخذ من النسر (الشعار الوطني) رأسا للجسم، ومن العلم درعا للصدر حرصا على معالم القوة وسمات الوحدة الوطنية.

ويوظف الفنان التوازن أثناء السير على الحبل للتعبير عن فكرة التوازن الطائفي حفاظا على نسيج المجتمع الواحد، فيتخذ من الهلال والصليب آلية للتوازن، ويجسد الشعب المصري برجل يحمل بيده الهلال والصليب. ولا يخفى أن التوازن في السير على الحبل يناظر التوازن الطائفي، واستقرار المجتمع وسيادة الأمن والطمأنينة، والحبل يناظر خطورة فقدان التوازن، فإذا فقد السائر على الحبل توازنه سقط وهلك، وكذلك إذا فقد المجتمع توازنه الطائفي شاعت الفوضى والفتن والدمار.

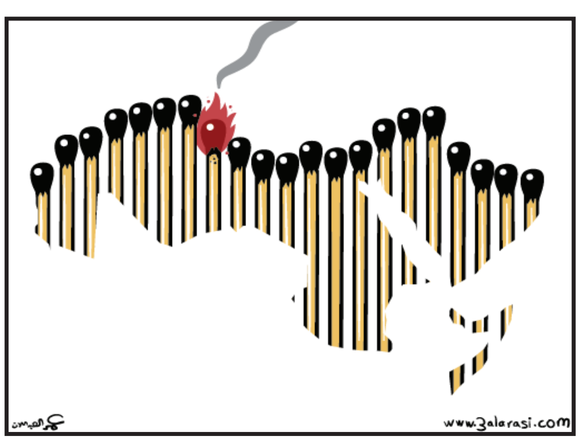
٤ـ النار (عود الثقاب) :



أصبح عود الثقاب أو الشعلة من رموز التناص التي ظهرت في لوحات غير فنان في الخطاب الكاريكاتوري، وقد حاولت تحديد الفنان الذي ابتكر رمز عود الثقاب أو الشعلة للتعبير عن دور تونس الريادي في انتشار الثورات في الوطن العربي، ولكن محاولاتي واجهت صعوبات بسبب ظهور اللوحات الكاريكاتورية ذات التناص الرمزي المتماثل أو المتشابه في زمن واحد لأحداث متسارعة ومتداخلة ومتناظرة. واتفاق الفنانين على وحدة الرمز الناري يعود إلى

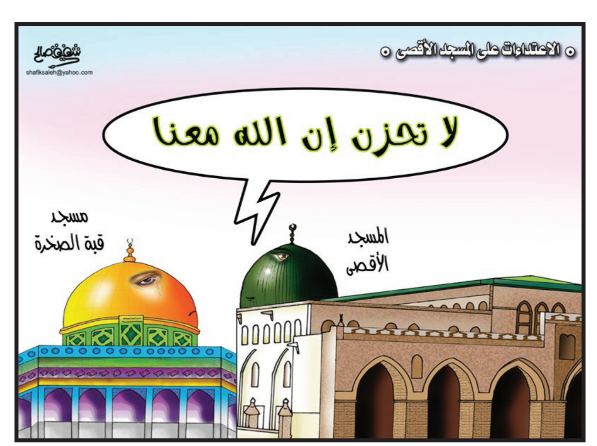
النار التي احترق بها الشهيد محمد بوعزيزي في محافظة (سيدي بو زيد) في تونس.

ونلحظ في اللوحة أن عود الثقاب المشتعل يمثل الموقع الجغرافي لتونس في خريطة الوطن العربي التي تتشكل من أعواد الثقاب القابلة للاشتعال. وأن عود الثقاب تحول في موقع تونس إلى زهرة ياسمين؛ لأن الخطاب الإعلامي تبنى مصطلح (ثورة الياسمين) للثورة التونسية. ولم يغفل الفنان التنويه إلى ريادة الثورة التونسية، وإشعالها فتيل الثورات العربية، فكتب في أعلى اللوحة (تونس – القيامة الأولى) .



وإذا كانت اللوحة السابقة قد حوت نصاً لغوياً يسهم في الكشف عن دلالات التناص في عود الثقاب، وحوت كذلك رمزاً تناصياً وهو زهرة الياسمين، فإن التناص في اللوحة الآتية أقل مباشرة في الدلالة على الدور الثوري الريادي للثورة التونسية، وعليه فإن اللوحة تقتضي متلقياً أكثر وعياً برمز الثقاب المشتعل الذي يمثل الموقع الجغرافي لتونس.

التناص الديني:



يوظف فنانو الكاريكاتير أبرز الأحداث الدينية المستوحاة من سياق قصص القرآن الكريم للتعبير عن أحداث سياسية معاصرة، ويختار الفنانون آية قرآنية أو جزءاً من آية لتكون بؤرة لغوية دلالية تنهض بالحدث الديني وبالواقع السياسي، فتصبح لوحة الكاريكاتير مكونة من بنية مستحضرة من خطاب ثقافي عقائدي خالد في الذاكرة والوجدان، ويتسم بكثافة نفسية تهز المشاعر النفسية، ومن بنية معاصرة لحدث لا يقل تأثيراً وإثارة عما تحويه البنية المستحضرة. ففي لوحة تصور الواقع السياسي والاستحقاق الديني للقدس والمسجد الأقصى يعمد فنان الكاريكاتير إلى استحضار قصة هجرة الرسول الكريم وصاحبه أبي بكر الصديق من خلال قوله تعالى: ((**لا تحزن إن الله**

معنا)) (التوبة ٤٠) على لسان رسولنا الكريم مطمئنا صاحبه أبا بكر الصديق حينما وصل عتاة قريش إلى باب الغار. وقد حوت اللوحة لمسات فنية تجلت في أنسنة المسجد الأقصى وقبة الصخرة المشرفة، إذ تحولت القبة في كليهما إلى عين، ومن الملاحظ أن العين على قبة المسجد الأقصى تختلف دلالتها عن دلالة نظرة العين على قبة الصخرة، إذ تحمل عين الأقصى دلالة الثقة والثبات والاطمئنان؛ لأنها تجسد ثبات الرسول عليه السلام وثقته بالله، أما عين قبة الصخرة فتوحي بالخوف والترقب والحزن؛ لأنها تجسد البعد النفسي لأبي بكر الصديق ((فالنّص الحاضر يتنفّس بوساطة النصوص الغائبة ويحيا بها، ويتكلّم بألسنتها، وهو لا يتكلّم في زمن سابق على زمنه، وإنّما يتكلّم من خلال سياقه وحضوره وحاضره.)) (٧)

وهذا الاختلاف في دلالة العين يسجل لصاحب اللوحة وعيا بدقائق الحدث التاريخي الديني، وإبداعا فنيا ودلاليا لافتا، إذ إن ((كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى)) (٨)

وتستحضر اللوحة كذلك حال المسلمين زمن هجرة الرسول من ضعف وخوف وملاحقة وغلبة الآخر، وتنسحب هذه الحال على واقع المسلمين تجاه القدس بخاصة. وتجسد هذه المقاربة بين الحالتين جانباً من رسالة اللوحة الكاريكاتيرية، كما أن الآية القرآنية تشكل مفتاحا لغوياً مبكراً (لا تحزن إن الله معنا) ، ونافذة دلالية على الإيمان الحتمي بالتغيير الرباني لما يعاني منه المسجد الأقصى من حفريات تهدف إلى هدمه وإقامة الهيكل المزعوم، وهي نافذة تؤدي إلى فضاء دلالي يشير إلى صراع عقائدي بين قدسية المسجد الأقصى، والمزاعم التوراتية وهو فضاء لا ينفصم عما تقدم.



ويختزل بعض اللوحات فضاء دلاليا كونيا حينما تغيب المسميات الإقليمية والحدود الجغرافية، ويصبح المتلقي للصورة هو الإنسان في أبعاده العرقية والجغرافية، والضمير الإنساني هو هدف الصورة كما يتجلى في اللوحة التي تجسد قتل الطفولة في غير مكان من العالم. وتستحضر الصورة همجية فئة من الناس في العصر الجاهلي من خلال قوله تعالى: ﴿**بأي ذنب قتلت**﴾ (التكوير ٩) ويرتبط هذا الجزء من الآية ذهنياً ووجدانياً بالجزء السابق في قوله تعالى: ﴿**وإذا الموءودة سئلت**﴾ (التكوير ٨) ، ويفضي

هذا الارتباط إلى توتر ذهني وعصف وجداني بسبب وأد البنات في العصر الجاهلي وما ينطوي عليه من انهيار لمنظومة القيم الإنسانية، وتنسحب هذه الأبعاد النفسية والوجدانية والإنسانية على قتل الأطفال في غير مكان في العالم

وتكتفي بعض اللوحات بإيحاء دلالي للصورة دون تضمين للآية التي ترتبط بحدث مفصلي في القصة القرآنية، إذ إن فنان الكاريكاتير يعول على المخزون المعرفي لتفاصيل الحدث والصورة البصرية الحية في الذاكرة الجماعية، ففي لوحة تجمع بين قصة غرق فرعون مصر المستوحاة من القرآن الكريم، وسقوط النظام الحاكم في مصر إبان ثورة ٢٥ يوليو يتخذ فنان الكاريكاتير من أمواج البحر، ومشهد الغرق فضاء فنياً يجمع فيه بين نهاية فرعون وجنوده، ونهاية حسني مبارك وأركان نظامه.



وتتجاوز دلالة اللوحة المقاربة في الحدث إلى الدلالة على سلوك الشخصية في الحدثين، إذ تربط اللوحة بين جبروت فرعون وظلمه لسيدنا موسى عليه السلام وأتباعه من جهة، وظلم النظام البائد وظلمه للشعب المصري من جهة أخرى، كما أن جينات دلالية عقائدية أخرى تتخلق في فضاء اللوحة؛ فالخلاص من فرعون قد تم بمعجزة ربانية، كذلك فإن الثورة المصرية التي قوضت أركان النظام انتصرت بالثبات والعزيمة واليقين بأن النصر مقادير سماوية.



وبعض اللوحات يخلو من النص القرآني، لكن الصورة نفسها تستدعي نصا قرآنيا تمثله الصورة، كما في اللوحة الآتية التي تستدعي السياق الكلي للحدث في قوله تعالى: ((وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنتُمْ تَنظُرُونَ)) (البقرة٥٠)

وقوله تعالى: ﴿**فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُم مِّنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ**﴾

(طه٧٨). وهي تجسد مشهد غرق فرعون الذي تحول في دلالة التناص إلى سقوط الرئيس المصري حسني مبارك. وقد تضمنت اللوحة كلمة (آمنت) التي تعد مفتاحا لغويا دلاليا للحدث، وتستحضر قوله تعالى: ﴿**حَتَّى إِذَا أَدْرَكَهُ الْغَرَقُ قَالَ آمَنتُ**﴾ (يونس٩٠)

وتقتبس اللوحة الآتية قوله تعالى: ﴿**فَاتَّقُواْ اللّهَ وَلاَ تُخْزُونِ فِي ضَيْفِي أَلَيْسَ مِنكُمْ رَجُلٌ رَّشِيدٌ**﴾ (هود٧٨) على لسان سيدنا لوط عليه السلام مستنكرا على قومه أفعالهم المحرمة شرعاً والمنكرة عرفاً، والمقصود بالرجل الرشيد في الآية رجل يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر. والرجل الرشيد في اللوحة رجل يرفض سياسة الحصار والتجويع في غزة، رجل يسعى إلى كسر الحصار الخانق؛ إذ يبدو الطفل المحاصر في اللوحة يوشك على الاختناق. إن التناص القرآني في اللوحة يحمل في حناياه تناظراً بين جرائم قوم لوط والجرائم الإنسانية الناجمة عن حصار غزة، وربطاً بين غياب الرجل الرشيد في قوم لوط، وغياب النظام العالمي الصامت الأعمى الأصم عن حصار غزة.



وتستدعي بعض اللوحات سياقاً قصصيا من القرآن الكريم، ويعقد مقاربة دلالية بين شخصيات القصة القرآنية وشخصيات الواقع الراهن أو رموزه، نحو ما تصوره اللوحة الآتية التي تختزل مقاربة بين مأساة سيدنا يوسف عليه السلام ومأساة الشعب الفلسطيني، إذ تحيلنا الصورة إلى قوله تعالى: ﴿**وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ**﴾ . (يوسف٨٤)

وتجسد الشخصية في الصورة مأساة مدينة القدس، وبخاصة ما يحيط بالمسجد الأقصى من تهديدات، وحصار يتجلى في الأسلاك الشائكة التي تظهر وراء صورة المرأة، ويحوّل الدال الرمزي وهو الهلال الذي يظهر فوق رأس المرأة في الصورة من سياقها

الإنساني إلى سياق مقدس يجسد المسجد الأقصى. ويتصف التناص الديني في هذه الصورة بتحولات دلالية متناظرة تتوزع على خلايا عدة، فالخلية الأولى تحولت فيها المرأة إلى رمز مقدس – كما أشرنا– ، والخلية الثانية تحول فيها الرمز المقدس إلى شخصية دينية تجسد معاناة الأب الذي ابيضت عيناه حزنا على غياب ابنه سيدنا يوسف عليه السلام. والخلية الثالثة تتحول فيها عودة يوسف عليه السلام إلى أبيه إلى عودة صلاح الدين إلى القدس. والخلية الرابعة يتحول فيها فرح الأب بعودة الابن إلى فرح القدس بعودة صلاح الدين الأيوبي. والخلية الخامسة يرتد فيها بصر الأب، وكذلك تُسترد القدس من مغتصبيها.

ولا تنفصم هذه التحولات الدلالية عن حزمة من الدلالات المتناظرة التي تكمن في البنية العميقة للوحة، إذ إن دلالة المؤامرة التي دبرها أخوة يوسف ووعودهم الكاذبة لأبيهم، وتخليهم عن أخيهم يوسف تناظر دلالة المؤامرات والمكائد التي حاقت بالقدس، ومازالت آثارها مستمرة. كما أن التدبير الرباني بإنقاذ يوسف وعودته إلى أبيه يناظر اليقين بتحرير القدس في الخطاب العقائدي، وهو يقين أشارت إليه اللوحة من خلال استدعاء شخصية صلاح الدين الذي أضحى رمزاً للنصر والخلاص في الذاكرة التاريخية والوجدانية. وبهذا يكون التناص ((عبارة عن إنتاجية ومبادلة بين النصوص، إذ إنه داخل فضاء النص الواحد نجد عدداً من الملفوظات، إنما أخذت من نصوص أخرى، فتقاطعت معه، وتفاعلت)) .[٩]

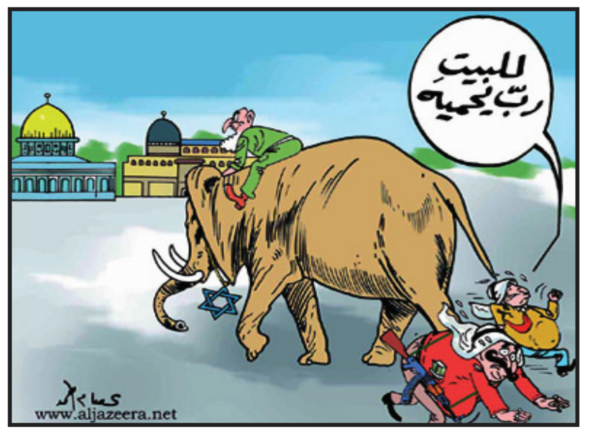
التناص التاريخي:



من قصص التاريخ الديني التي وظفها فنانو الكاريكاتير في لوحاتهم قصة أبرهة الحبشي ومحاولته اليائسة لهدم الكعبة المشرفة، وموقف أهل مكة حينما وصل جيش أبرهة أطراف مكة، والمقولة الشهيرة لعبد المطلب حينما استشاره قومه: ((للبيت رب يحميه)) ، وتعد هذه المقولة مفتاحا لغويا لسياق الحدث الخاص بأهل مكة، أما صورة الفيل فتعد منبهاً بصرياً لجيش أبرهة، وقد أحدث الفنان تغيرات أيقونية بهدف تحويل المستوى الزمني للتناص؛ فالكعبة التي حاول أبرهة هدمها تحولت إلى المسجد الأقصى الذي يسعى اليهود إلى هدمه، وشخصية أبرهة تحولت إلى شخصية يهودية تركب الفيل وتميزها النجمة السداسية.

ويحقق هذا التحول تناظراً نفسياً ودلالياً، فالمتلقي يجمع بين محاولة أبرهة هدم الكعبة، وسعي اليهود لهدم الأقصى في صورة ذهنية ونفسية منسجمة في أبعادها العقائدية والفكرية والوجدانية.

كما أن مقولة عبد المطلب تشكل ثنائية دلالية، الأولى: التوكل على **الله** في بعدها العقائدي اليقيني بأن **الله** جل وعلا حمى الكعبة من أبرهة، كذلك يحمي المسجد الأقصى من اليهود. والثانية: التعريض بمن تخلّوا عن مسؤوليتهم التاريخية والعقائدية تجاه القدس والأقصى، على اعتبار أن أهل مكة خرجوا منها ولاذوا بالجبال والشعاب هرباً من بطش أبرهة.



وحرصت التقنية الفنية في بعض اللوحات على رسم مشهد الهروب والتخلي عن المسؤولية الدينية والتاريخية سواء في السياق المستدعَى (الماضي) ، أو في السياق المستدعى له (الحاضر) ، كما يتبين من التقنية الفنية التالية التي تُجسد حالة الذعر والهروب من بطش فيل أبرهة. واللافت في هذه اللوحة أن الهاربين مسلحون، وهو تناص آخر يتضمن تعريضاً بمن يملكون القوة والمقدرة على المواجهة ولكنهم يفرون من أمام الآخر، سواء كان الآخر أبرهة في الماضي أم الاحتلال اليهودي في الحاضر، وسواء كانت القضية التي تخلوا عنها الكعبة أم المسجد الأقصى. ونلاحظ في هذه اللوحة أن النجمة السداسية قد انتقلت ممن يمتطي الفيل إلى الفيل نفسه، وهذا يعني تعدد المتآمرين على القدس أو المسجد الأقصى، فحينما ترتبط النجمة السداسية بمن يركب الفيل فإن الجاني هو الاحتلال وحده، وحينما ترتبط بالفيل فإن الجناة هم الاحتلال ومن يقف إلى جانبهم.

كما يحوي هذا التناص التاريخي جينات من القرآن الكريم، ولا يخفى أن التداخل بين أنواع التناص يقتضيه السياق الدلالي للوحة الكاريكاتير، وبخاصة حينما يتفق الحدث التاريخي مع السياق القرآني. ومن اليسير على المتلقي استحضار قصة أصحاب الفيل من القرآن الكريم.

في قوله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ ١ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ٢ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ٣ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ٤ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ٥**﴾. ولو توافرت هذه الجينات القرآنية في اللوحة لحققت اللوحة تكاملاً فنيا ودلالياً،

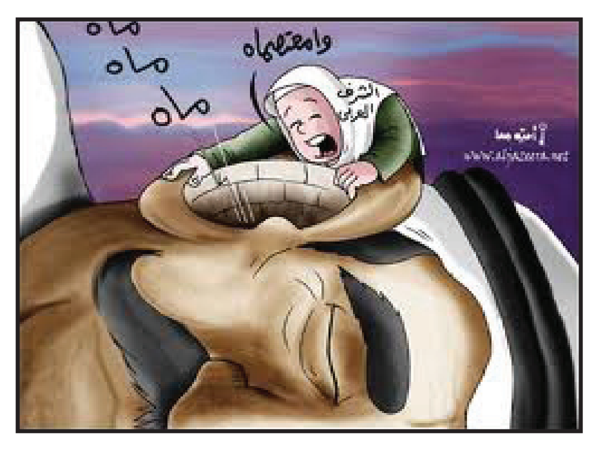
ولتحقق امتداد لمساحة الحدث يشمل العقاب الذي نزل بأبرهة وجيشه من خلال صورة طيور الأبابيل وهي ترمي حجارة من سجيل، ولو توافر هذا الامتداد الدلالي في اللوحة السابقة لسهل على المتلقي أن يشكل صورة للعقاب بمن يسعون إلى هدم المسجد الأقصى، كما يتجلى في اللوحة الآتية التي تظهر فيها طيور الأبابيل وهي ترمي حجارة من سجيل، ويظهر فيها النص القرآني الذي يخبر عن قصة أبرهة الحبشي.



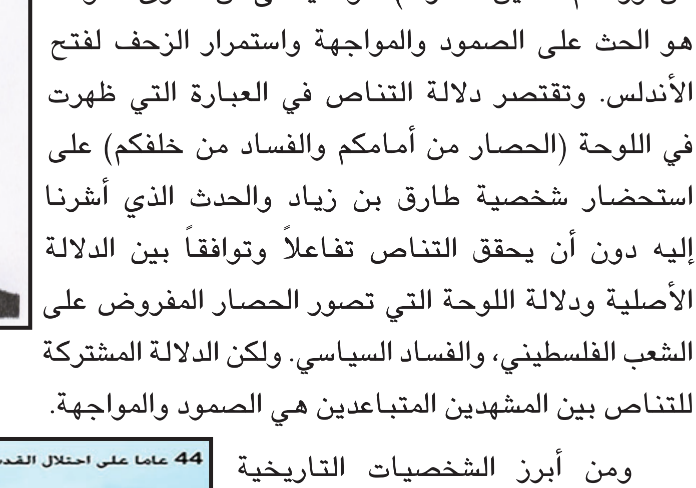
ولكن السياق الدلالي يختلف في هذه اللوحة عن السياق السابق، إذ تعبر اللوحة عن سياق الانتفاضة الفلسطينية، وطيور الأبابيل هم الشهداء، وحجارة السجيل هي حجارة الانتفاضة الفلسطينية الأولى... تلك الحجارة التي أحدثت انعطافاً حاداً في تاريخ القضية الفلسطينية. وأبرهة الحبشي هو جيش الاحتلال الذي تميزه النجمة السداسية في هذه اللوحة الكاريكاتورية.

واستئناساً بما تقدم نجد بعض اللوحات توظف أيقونة التناص الواحد للتعبير عن أكثر من حدث، كما هي الحال في توظيف فيل أبرهة في سياق المسجد الأقصى المهدد بالانهيار، وفي سياق الانتفاضة الفلسطينية. والتناص الذي يصلح للتعبير عن أكثر من موقف يكون تناصا مكثفا وتوليديا؛ لأنه يحوي جينات دلالية حية في الذاكرة وفاعلة في الوجدان، تسمح للفنان أن يوظفها في مواقف مختلفة، ولا يجد المتلقي صعوبة في الربط بين السياق الدلالي في الماضي، والسياق الدلالي في الحاضر.

وفي اللوحة الآتية استحضار لشخصية الخليفة المعتصم بوساطة صرخة المرأة المسلمة التي وقعت في أسر الروم. وتربط اللوحة بين مشهدين متناقضين؛ مشهد المرأة التي صرخت في أسر الروم (وامعتصماه) فوصل دوي صرختها إلى المعتصم الذي جهز جيشا ففتح عمورية وحرر المرأة الأسيرة. ومشهد المرأة في اللوحة التي تمثل



الشرف العربي (كما يظهر في العبارة المكتوبة في اللوحة) ، ولكن صرختها لا يستجيب لها أحد، فصرختها دوي صوت في بئر؛ إذ رسم الفنان أذن النظام العربي الصامت الأصم بئرا عميقا يدوّي الصوت فيه دون مجيب، فصدى الصرخة تصل إلى أعماق البئر (سمع النظام العربي) وتصعد من أعماق البئر تموجات صوتية (ماه ماه ماه) كما يظهر في اللوحة. وعبارة (وامعتصماه) هي أسلوب لغوي يعني الندبة، أي أن الأصل في الندبة للميت، وحينما يقصّر الحي في واجباتي يجوز أن يّندب؛ لأن تقصيره يجعله بمنزلة الميت، ولهذا هبّ الخليفة المعتصم لنجدة المرأة الأسيرة لدى الروم، لأنه فهم دلالة الندب في صرخة المرأة (وامعتصماه) ، أما النظام العربي الغافل عن حماية الشرف العربي في غير مكان، فهو في غفلة عن واجباته القومية والدينية، لذا ظهر النظام نائما عاجزاً أصم.



وتجمع اللوحة الآتية بين الشخصية والحدث، إذ تستحضر شخصية طارق بن زياد حينما وصل إلى شواطئ الأندلس، وخاطب جنوده قائلاً: (البحر من أمامكم والعدو من ورائكم.. فأين المفر؟) ، ولا يخفى أن مغزى مقولته هو الحث على الصمود والمواجهة واستمرار الزحف لفتح الأندلس. وتقتصر دلالة التناص في العبارة التي ظهرت في اللوحة (الحصار من أمامكم والفساد من خلفكم) على استحضار شخصية طارق بن زياد والحدث الذي أشرنا إليه دون أن يحقق التناص تفاعلاً وتوافقاً بين الدلالة الأصلية ودلالة اللوحة التي تصور الحصار المفروض على الشعب الفلسطيني، والفساد السياسي. ولكن الدلالة المشتركة للتناص بين المشهدين المتباعدين هي الصمود والمواجهة.



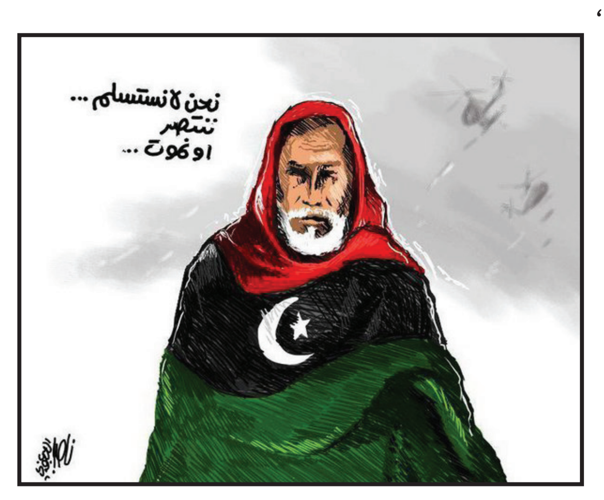
ومن أبرز الشخصيات التاريخية التي يستدعيها فنانو الكاريكاتير شخصية صلاح الدين الأيوبي التي تحمل شحنات فكرية ووجدانية تنسجم مع الواقع السياسي في غير مكان، والتركيز على شخصية صلاح الدين في اللوحة الكاريكاتيرية يجسد رغبة لاستحضار

سياق تاريخي مشرق بالبطولات والانتصارات، للكشف عن حالة سياسية مناقضة، ولملء فراغ في فضاء يخلو من بطولة صلاح الدين، ويخلو من المناقب الجهادية لمثل هذا الرجل الذي أضحى أيقونة رمزية تضيء الذاكرة في سراديب الضعف والهوان. وتتوزع دلالات استحضار صلاح الدين على مساحات وجدانية متنوعة ومتكاملة، فاللوحة الآتية يبدو فيها حصان صلاح الدين وحيدا، يتحول فيها صهيل الحصان إلى نداء مدوي.

وتجسد اللوحة اشتياق الحصان لفارسه، وهو اشتياق طال انتظاره كما يظهر في وقع نداء الصهيل، إذ يبدو الصوت عالياً وحاراً، فقد كُتب الجزء الثاني من اسم (صلاح الدين) مكرر الياء (الدييين) وهي إشارة خطية بصرية للدلالة على مد الصوت وعلوه، كما تدل قطرات العرق المتصبب من عنق الحصان على الشعور بالتعب والمعاناة، وتناظر هذه الدلالات الوجدانية للحصان دلالات تختزلها صورة القدس في اللوحة، إذ تبدو القدس مثقلة متعبة بالاحتلال الذي تجسد بالنجمة السداسية وعلم دولة الاحتلال.



ويوظف فنانو الكاريكاتير شخصية صلاح الدين لإبراز دلالة المفارقة بين جيل أبعدته ثقافة التقنيات عن واجباته التاريخية، وجيل عصر صلاح الدين كما يبدو في الصورة الآتية التي تصور شاباً منهمكاً في تفاصيل ثقافة مزاجية غربية، وغافلاً عن مستحقات ثقافة الانتماء للقضايا المصيرية.



ومن الشخصيات التي تسجل حضورا مائزا في خطاب التناص الكاريكاتوري، شخصية عمر المختار الذي يبدو في اللوحة مرتديا علم الاستقلال الليبي الذي يرمز للثورة الليبية المعاصرة التي أنهت نظام القذافي، كذلك ترمز شخصية عمر المختار للثورة الليبية التاريخية ضد الاستعمار الإيطالي، والجمع بين الرمزين في سياق لوحة واحدة يؤكد دوران حركة التحرر في تاريخ الشعوب، إذ إن الفاعل الثوري التحرري في حركة التاريخ لا يتغير في حين يتغير الطرف

الآخر. وتستحضر اللوحة مقولة المختار الشهيرة (نحن لا نستسلم.. ننتصر أو نموت) ، وهي تناص لغوي يربط بين صمود الثورة أمام الاستعمار الإيطالي، وصمود الثورة أمام النظام الليبي. كما تظهر في خلفية اللوحة طائرات حربية تحلق في سماء ليبيا للدلالة على المشهد الحربي وتدخل (حلف الناتو) لصالح الثوار ضد نظام القذافي، وبهذا يكون التناص اللغوي والبصري في اللوحة قد سجلا تاريخياً لأبرز أحداث الثورة الليبية المعاصرة، وهو ما يمكن تسميته بالتناص الكلي ((وهو الذي يكون باستخدام الفنان نص بصري مشهور وتوظيفه ضمن سياق منجزه التشكيلي بآليات مختلفة، بما يخدم فكرته ويضيف إلى منجزه أبعاداً أوسع، ويشارك به في معالجته لقضية العمل)) (١٠)



وفي اللوحة الآتية تناص عنقودي مكثف، فيبدو فيها تفاؤل العرب والمسلمين بخبر فوز الرئيس الأمريكي (باراك أوباما) ، وبخاصة أن (أوباما) قد خلف (بوش الابن) الذي يعد الأسوأ في مواقف أمريكا تجاه القضايا العربية والإسلامية. وقد تجلى التفاؤل بسياسة (أوباما) بدعاء يحوي تناصا تاريخيا مكثفا؛ فعبارة (اللهم اجعله نجاشيا معنا) تمتص موقف نجاشي الحبشة الذي حمى ضعفاء المسلمين الذين هاجروا للحبشة، و (أبرهة على أعدائنا) تستحضر بطش أبرهة الحبشي و (عنترة على الظلم) تناص مباشر مع شجاعة عنترة بن شداد العبسي وأخلاق الفروسية. و (كافورا على الظالمين) استدعاء لسياسة كافور حاكم مصر. و (بلال في قول الحق) تناص ديني يستحضر بلال بن رباح الذي صمد في وجه سيده أمية. واللافت أن استحضار شخصية أبرهة في صورة الكاريكاتير في سياق الدعاء لنصرة العرب والمسلمين يعد انتكاسة ثقافية؛ لأن أبرهة يجسد العدوان والظلم والجبروت، فكيف يستدعي فنان الكاريكاتير الشخصية الظالمة في سياق الدعاة بالنصر للعرب والمسلمين.

خاتمة:

عاين البحث أبرز تجليات التناص في صورة الكاريكاتير استئناساً بالمنهج الأسلوبي الذي رصد التقنيات الفنية واللغوية التي توسل بها فنانو الكاريكاتير. ويمكن إيجاز النتائج التي توصل إليها البحث بما هو آت:

١. تجاوز البحث مفهوم النص التقليدي الذي يقتصر على اللغة؛ فالنص ليس جسداً من الكتابة أو نسيجاً لغوياً محكوماً بمواصفات تركيبية فحسب، بل هو كل عمل فني سواء كان لغة أم شكلاً إبداعياً آخر. وصورة الكاريكاتير هي نص يحمل رسالة من الفنان المرسل إلى المتلقي المرسل إليه، وهي نص له مكوناته وعناصره، نحو الألوان والأشكال والرموز والأبعاد والإشارات، وتحل هذه العناصر أو المكونات محل الحروف والمفردات والتراكيب.

٢. أفاد فنانو الكاريكاتير من أشكال التراث الشعبي في رفد الدلالات والإيحاءات التي تختزلها صورة الكاريكاتير، وبخاصة في التعبير عن المشهد السياسي، وتؤكد هذه الإفادة على حضور التراث الشعبي أثناء إنجاز التجربة الإبداعية لدى فناني الكاريكاتير.

٣. ينبه البحث على أن الرموز في الخطاب الثقافي تتسم بالتطور والحداثة، وأن الرمز يتخلق من حدث محدد يصلح أن يكون فضاء دلالياً لأحداث مشابهة، كما هي الحال في «حذاء الصحفي العراقي»، وعود الثقاب الذي أضحى رمزاً ثورياً مستمداً من الثورة التونسية.

٤. يؤكد البحث أن القرآن الكريم وبخاصة السياق القصصي القرآني يعد من أبرز المنابع التي ينهل منها فنانو الكاريكاتير في تشكيل لوحاتهم الفنية، سواء كان التأثر بالقرآن الكريم اقتباساً أو امتصاصاً أو تحويراً.

٥. يضيء البحث التعالق بين النص التاريخي في الماضي، والنص الفني في الحاضر، ويرصد تحقق مقولة (التاريخ يعيد نفسه) في سياق الربط بين الأحداث والشخصيات التاريخية من جهة، ودلالات اللوحة الكاريكاتورية من جهة أخرى.

الهوامش:

١. الأحمد، نهاية فيصل: التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج) . الهيئة العامة لقصور الثقافة، (سلسلة كتابات نقدية) ، القاهرة، ص ٧٥.

٢. المناصرة، عز الدين: النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي) . دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٢٣٤.

٣. الغذامي، عبد الله: ثقافة الأسئلة « مقالات في النقد والنظرية». النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٢، ص ١١٩.

٤. محمود جابر عباس، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث. علامات في النقد، ج ٤٦، م ١٢، نادي جدة الأدبي، شوال ١٤٢٣هـ، ص٢٦٦.

٥. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط ٢، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص ٩٠.

٦. بيير مارك دوبيازي: نظرية التناصية. ترجمة: الرحوتي عبد الرحيم. مجلة علامات، ج ٢١، مجلد ٦، جدة، المملكة العربية السعودية سبتمبر ١٩٩٦، ص ٣١٤.

٧. الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ٢٠٠٠ ص ٥٤.

٨. الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً. مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠، ص ١٢.

٩. بقش، عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ب، ت، ٢٠٠٧، ص ١٩.

١٠. الخديدي، فيصل: التناص من المنظور التشكيلي. جسد الثقافة

http:// www. aljsad. net/ showthread. php?t=96712

المصادر والمراجع:

١. الأحمد، نهلة فيصل: التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج) . الهيئة العامة لقصور الثقافة، (سلسلة كتابات نقدية) ، القاهرة، ٢٠٠٢.

٢. بقش، عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٧.

٣. بيير مارك دوبيازي: نظرية التناصية. ترجمة: الرحوتي عبد الرحيم. مجلة علامات، ج ٢١، مجلد ٦، جدة، المملكة العربية السعودية سبتمبر ١٩٩٦ .

٤. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط ٢، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦.

٥. الخديدي، فيصل: التناص من المنظور التشكيلي. جسد الثقافة
http:// www. aljsad. net/ showthread. php

٦. الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً. مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠.

٧. الغذامي، عبد الله: ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية". النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٢.

٨. عباس، محمود جابر: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث. علامات في النقد، ج ٤٦، م ١٢، نادي جدة الأدبي، شوال ١٤٢٣هـ.

٩. المناصرة، عز الدين: النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي) . دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٥.

١٠. الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ٢٠٠٠.